



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

LEILI SADRI PEREIRA DA ROCHA

**ENTRE PROCESSOS DE CRIAÇÃO:  
PERCURSOS DE UMA ATRIZ EM FORMAÇÃO**

Brasília  
2018

LEILI SADRI PEREIRA DA ROCHA

**ENTRE PROCESSOS DE CRIAÇÃO:  
PERCURSOS DE UMA ATRIZ EM FORMAÇÃO**

Trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas,  
habilitação em Bacharelado, do Departamento de  
Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade  
de Brasília.

Orientadora: Prof. Me. Juliana Lima Liconti

## **AGRADECIMENTOS**

Às mulheres que vieram antes de mim e pavimentaram o caminho para que eu pudesse falar sobre caminhos da criação. À minha rede de apoio, sem a qual eu não teceria minhas redes de criação. E, em especial, à minha orientadora, Juliana Liconti, que guiou este percurso de criação escrita.

## **RESUMO**

Este trabalho trata de procedimentos para a criação. Faz uma autoetnografia de dois processos de criação cênica, pela perspectiva da atuação e da direção, com base no conceito de invenção de Virgínia Kastrup e a noção de criação em redes de Cecília Salles. Para tanto, utilizou também os relatos da experiência da atriz Julia Varley durante seus anos no Odin Teatret.

Palavras chave: invenção; processos de criação; atuação.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>07</b>
<b>CAPÍTULO 1: INVENTAR .....</b>	<b>09</b>
<b>CAPÍTULO 2: ATUAR .....</b>	<b>15</b>
<b>CAPÍTULO 3: DIRIGIR .....</b>	<b>30</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>35</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>36</b>

## **LISTA DE FIGURAS**

Figura 1 – Figurino de quimera.....	23
Figura 2 – Sombra de unicórnio.....	26
Figura 3 – Oficina de teatro de sombras.....	27
Figura 4 – Experimentações com a lira.....	28
Figura 5 – Mostra de direção.....	34

## INTRODUÇÃO

Buscando um tema de pesquisa para meu trabalho final de conclusão do curso de Artes Cênicas, constatei que esta investigação operava da mesma maneira que meus processos de criação: pensava longamente sobre o assunto e observava tudo ao meu redor na procura de uma resposta. E assim, fiquei instigada de pesquisar sobre a própria criação – quais eram seus detonadores? Como a artista *cria*?

Quando comecei a fazer aulas de teatro, me perguntava se era possível aprender a criar. Com o passar dos anos, entendi que se tratava de uma questão de acessar a própria capacidade inventiva, mas queria compreender melhor como esses acessos se davam, afinal, como Cecília Salles aponta em seu livro *Redes da Criação*, “Cabe àqueles que se interessam pela criação artística entender os procedimentos que tornam essa construção possível” (SALLES, 2006, p. 5).

Além desta autora que trata mais especificamente da criação artística, encontrei no conceito de invenção de Virgínia Kastrup um entendimento de criação que colocava a noção do ato criador para além da arte. Também pude observar que sua ideia de atenção também era muito valiosa quando se trata de abrir caminhos para a criação.

Me interessava ainda em ter a perspectiva de uma atriz, afinal, esse era meu ponto de partida e meu ponto de vista sobre a criação. Busquei uma atriz que tem um longo histórico no teatro, e que se preocupa com o avanço de uma história do teatro que tenha mulheres como referência. Julia Varley, em seu livro *Pedras d'água: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret*, relata vários aspectos do seu ofício e de sua maneira de criar.

Logo de início, Varley parte de uma premissa que também escolhi adotar para este trabalho.

Querendo subverter a prática de incluir o feminino no masculino universal e com a intenção declarada de me definir como mulher, decidi pela palavra “atriz”, inclusive quando falo da profissão em sentido amplo. Quero contribuir para que se criem novas regras e hábitos lexicais [...]. Com essa escolha, desejo simplesmente contribuir para que o papel das mulheres na história da profissão teatral seja reconhecido de modo mais explícito. (2010, p. 23)

Ser mulher e querer reafirmar o papel das mulheres na história, e não apenas no teatro, foi o que também me motivou a buscar pesquisadoras mulheres. Dessa forma, quando utilizo o gênero feminino de forma abrangente, de fato estou contemplando o grupo que compõe a maioria. Embora isso viole as regras gramaticais vigentes do português brasileiro, entende-se

que essas regras são arbitrárias e assumem o protagonismo masculino, o que não é o caso de maneira alguma.

Com auxílio dessas leituras, parti para a análise da criação dentro dos meus processos. Para isso, escolhi observar o processo que estou vivenciando no momento como atriz dentro da montagem do último espetáculo que apresento no curso de Artes Cênicas, assim como o processo de criação no qual atuei como diretora, também em uma disciplina do curso, para compreender esses conhecimentos na prática.

Dividi minha pesquisa, então em três capítulos: no primeiro, a abordagem das autoras dos conceitos que pautam minha análise. No segundo, observo essas noções nas construções de personagem na montagem de *O Circo do Dr. Lao* e, por fim, no terceiro capítulo faço uma breve análise dos procedimentos que utilizei para a composição de cenas do espetáculo *Boas Maneiras do Lar*, de minha direção.



## CAPÍTULO 1: INVENTAR

Para tratar da criação é necessário, primeiramente, delinear o que se entende por criação. Encontrei na noção de invenção de Virgínia Kastrup, pesquisadora na área de psicologia cognitiva, a abordagem que mais se aproxima do que eu busco como criadora. A autora parte de um ponto de vista construtivista, uma abordagem do filósofo G. Deleuze e dos cientistas cognitivos H. Maturana e F. Varela, para definir a invenção como, ao mesmo tempo, invenção de si e do mundo (2007).

O entendimento de mundo, para estes pesquisadores, é que a existência se dá no encontro. Sujeita e mundo se produzem no ato de conhecimento em coengendramento. Essa visão se difere daquela que percebe o mundo como pré-existente, anterior ao encontro: segue uma ideia de que sujeita e mundo são processuais.

Pensando dessa maneira, Kastrup define a invenção como a potência de variação dos processos cognitivos, “uma potência que a cognição tem de diferir de si mesma” (2005, p. 1274). A invenção “não é um processo psicológico a mais, (...) mas é uma potência temporal, potência de diferenciação, que perpassa todos os processos psicológicos” (2005, p. 1274-1275). No tocante a percepção, por exemplo, podemos falar de seu potencial de divergência como uma “percepção inventiva”. E essa mudança na percepção, fruto então de um novo ‘eu’, constitui, simultaneamente, um novo mundo. O que Kastrup chama de invenção de si e do mundo em coengendramento.

A escolha de Kastrup em utilizar o termo invenção em detrimento de criação ocorre porque os estudos na psicologia cognitivista entendem a criatividade como solução de problemas dados. Esta concepção parte de outro entendimento paradigmático, visto que entende a realidade como preexistente. Kastrup, por outro lado, baseia-se na perspectiva construtivista da realidade, ou seja, o mundo não é anterior ao ato de tomada de conhecimento deste mundo, sujeita e mundo são processos em constante transformação, portanto, os problemas não são dados e sim criados. Logo o termo invenção está associado à criação de problemas.

Devemos também observar o aspecto da invenção que diz respeito ao “momento da invenção de problemas, que é uma rachadura, um abalo, uma bifurcação no fluxo recognitivo habitual” (KASTRUP, 2005, p. 1276), momento nomeado por Varela como *breakdown*, segundo Kastrup. Em outras palavras, aqui se indica a ruptura que leva à invenção – uma mudança, ou quebra, no padrão, para que o novo se instaure. É onde se dá a transformação da percepção, do olhar viciado em ver somente as mesmas coisas.

Kastrup também menciona a ruptura como o primeiro de dois momentos da aprendizagem por cultivo, sendo que o segundo seria a repetição (2005). Essa aprendizagem é o resultado da concretização de um potencial, que depende do cultivo, ou seja, do treino. A potência de realizar algo já existe como uma possibilidade, mas precisa do treino para que tome forma. Vejo um exemplo na minha própria experiência com a arte circense: a capacidade de fazer acrobacias em cima de uma lira já existia como um potencial do meu corpo, e foi por meio da prática que esse potencial se concretizou.

Adentro agora em outro conceito formulado por Virgínia Kastrup que é fundamental para a invenção, tal como a definimos. A pesquisadora, tratando da aprendizagem, discorre sobre dois tipos distintos de atenção, de acordo com a teoria atencional de William James: a atenção ativa ou voluntária e a passiva ou involuntária (2013). Ela também menciona, de acordo com esta teoria, “duas possibilidades para sustentar a atenção: pela via do esforço ou pela via do interesse” (2013, p. 196).

A atenção ativa ou voluntária está associada à vigilância, e requer esforço para sua sustentação. Ela está atrelada à eficiência, e tem como objetivo o desempenho – tem um foco definido, um alvo. O segundo tipo de atenção, passiva e involuntária, visa à experiência, e se sustenta pelo interesse, logo, não requer esforço e pode durar mais tempo, pois não se esgota com facilidade.

Pesquisando sobre o assunto, Kastrup faz um estudo no qual utiliza entrevistas com alunas de psicologia para entender a maneira como estudam e como aprendem, e qual o papel da atenção nesse aprendizado. De maneira geral, percebe que “Menos do que um estudo como experiência, as práticas têm revelado um estudo que lida com aquilo que deve ser aprendido como tarefa a ser resolvida” (2013, p. 19). As alunas almejam um resultado, mais do que uma conexão com o conteúdo. Por isso, a atenção que dedicam ao estudar é fechada, focada em captar aquilo que é necessário para se sair bem na prova, por exemplo.

Para a invenção, há mais potência de variação na atenção aberta, afinal, ela oferece maior abertura para a experiência e consequente mudança nos processos cognitivos, seja na aprendizagem, na percepção ou em qualquer outro. “Do ponto de vista da experiência, o importante não é detectar o alvo, mas sustentar a atenção a fim de deixar-se afetar pelo texto ou por qualquer outro material de estudo. Não se trata de controle ou de foco, mas de concentração e abertura” (KASTRUP, 2013, p. 195).

A pesquisadora segue explicando por que isso se dá dessa maneira: a atenção focada faz com que a pessoa não encontre algo novo, pois o foco definido a conduzirá para o que ela

já espera encontrar. “A vigilância, apesar da concentração, em função do foco pré-definido, impede o aparecimento da diferença inesperada e da experiência” (KASTRUP, 2013, p. 195).

Nesses dois tipos de atenção, podemos indicar também a diferença que se faz nas pausas. Durante o estudo, para usar o próprio exemplo apresentado na pesquisa de Kastrup (2013), os intervalos feitos pelas estudantes consistiam de uma entre duas possibilidades: enquanto algumas alunas aproveitavam o momento de parada no estudo para alguma atividade contemplativa, como caminhar, outras utilizavam esse momento para se envolver em outras atividades de exigiam algum tipo de foco, como checar seus *e-mails* ou perfis em redes sociais.

É importante fazer essa diferenciação nesses tipos de pausa porque isso influi diretamente na experiência, seja no estudo, como no caso mencionado, ou em um processo de criação. Mesmo a atenção que é concentrada terá pausas que lhe conferem um ritmo, como pontua Kastrup. Essas pausas são necessárias para abrir um espaço para que a experiência seja absorvida. “Não se trata apenas de parar, mas de estabelecer outra relação com o mundo e consigo capaz de deixar-se afetar pelo trabalho feito” (2013, p. 197).

A partir desse entendimento, podemos falar também da diferenciação que essa autora faz entre o que seria a função da dispersão em oposição à distração. Enquanto a primeira é uma saída do tema, uma fuga da experiência, a outra soma ao que está sendo vivenciado, consolidando a experiência, gerando associações, tecendo redes. O filósofo e psicólogo William James vincula esse tecer de redes ao gênio: “A rede formada pela cognição do gênio é produzida transversalmente, ou seja, em relação a um mesmo assunto. (...) São variações em torno de um mesmo tema” (2013, p. 196).

Essa imagem de redes também se encontra no trabalho de Cecilia Salles<sup>1</sup>, em seu livro *Redes da Criação* (2006), no qual aborda processos e procedimentos de criação. Em sua obra, encontro ressonâncias com alguns conceitos-chave de Kastrup, como na questão de que a criação não surge a partir do nada. Salles aborda a criação como um processo contínuo, sem início ou fim definidos, e chama de inferência “um modo de desenvolvimento do pensamento ou obtenção de conhecimento novo a partir da consideração de questões já, de algum modo, conhecidas” (SALLES, 2006, p. 20). Essa noção de inferência parece comunicar diretamente com o que Kastrup chama de atualizar o virtual.

Outro momento no qual o pensamento das duas pesquisadoras se aproxima é quando Salles fala do trabalho de criação como a “busca de algo que está por ser descoberto”

---

<sup>1</sup> Cecilia Almeida Salles é pesquisadora na área de Linguística Aplicada e Estudo de Línguas.

(SALLES, 2006, p. 16). Para que isso aconteça, a atitude atencional da artista, nessa busca, seria aquela que Kastrup define como atenção concentrada e aberta (2005), justamente porque é a que possibilita essa descoberta daquilo que ainda não se sabe bem o que é, que apenas se saberá no processo.

Um fenômeno crucial para a invenção é a ruptura. Para Kastrup, esta é precisamente a condição para que a invenção aconteça, mas Salles oferece a perspectiva que, embora a quebra na continuidade possa ser uma oportunidade cheia de potencialidade criadora, a artista pode ver a ruptura como um empecilho e bloquear sua ação transformadora. Tendo em vista que invenção produz invento e inventor, a possibilidade do bloqueio pontuada por Salles pode ser entendida como uma resistência da subjetividade ao processo de transformação de si e do mundo que a ruptura engendra, se considerarmos a perspectiva de Kastrup, embora esta autora não aborde esta questão diretamente.

Há entre ambas uma diferença de abordagem acerca dos processos criativos. Enquanto Kastrup trata a invenção em sentido amplo como uma potência de variação que perpassa diversos processos cognitivos, ou seja, invenção como um processo de conhecimento passível de ser vivenciado por qualquer pessoa, Salles, por outro lado, discorre sobre os processos que visam à criação de obras artísticas, mesmo entendendo que é possível a aplicação dos procedimentos de criação em outros âmbitos.

Salles enxerga a criação como um processo que não tem um final, e que o produto que chega ao público (obra acabada) ainda está em processo. “Pode-se falar que o artista mostra publicamente sua obra em instantes em que o ‘ponto final’ é suportável” (SALLES, 2006, p. 57). Segundo a autora, o inacabamento da obra artística ocorre devido à eterna insatisfação da artista, que funciona como um impulso criador. A obra também não tem um começo definido, pois não há como designar um ponto do processo que seja seu gerador – mesmo que ele tenha sido o catalisador, o que colocou a ideia em movimento, essa ideia estava em construção muito antes de ser levada a cabo, dado que é formada por muitos fatores, como, por exemplo, o próprio meio onde a artista está inserida.

A obra artística em construção está sujeita a diversas interferências como, por exemplo, do acaso. Este pode ou não ser acolhido pela artista. Caso o seja, pode acarretar em “interessantes descobertas” (SALLES, 2006, p.16). O acaso abre espaço para rumos imprevistos, pois altera as direções previstas pela artista e, por conseguinte, pode colocá-la em zonas inabituais. A chegada do acaso pode ser fruto de uma busca intencional da artista com o intento de sair do seu lugar comum ou uma escolha por aceitar o inesperado.

Salles resgata a imagem de redes por acreditar que auxilia no entendimento de algumas questões essenciais sobre a criação. O pensamento em criação não segue uma linearidade, ou seja, não opera em uma ordem cronológica na qual se poderia dizer exatamente como uma coisa levou à outra. Inclusive, a criação é composta por idas e vindas, nas quais o novo se mistura com o velho, num movimento de constantes reaproveitamentos. Além disso, há uma simultaneidade de pensamentos, movida por associações, que tecem a rede.

Enquanto as associações trazem inúmeras alternativas para o caminho que obra pode seguir, são as seleções que a artista faz que incidirão no que vai compor a criação artística. Essas escolhas são guiadas pelo que Salles conceitua como tendências, que são os desejos vagos da artista, que norteiam seu caminho, sem que ela saiba ao certo para onde quer ir. Para além das tendências, os critérios que a própria artista estipula para o seu trabalho também a conduzirão para suas escolhas.

Em suma, “Para nos aproximar dessa rede em construção, devemos levar em conta a condição de inacabamento no campo da incerteza, a multiplicidade de interações e a tensão entre tendências e acasos” (SALLES, 2006, p. 31). É com essa visão que a pesquisadora vai buscar “relações entre geral e específico” (SALLES, 2006, p. 32): pretende encontrar generalizações teóricas partindo de experiências individuais. Para realizar essa pesquisa, Salles analisou o trabalho de criação de diversas artistas nas diferentes linguagens artísticas, como a literatura, as artes visuais, etc., investigando nos arquivos que restaram da elaboração desses processos.

A metodologia que utilizo para esta pesquisa encontra respaldo no método da autoetnografia. Sylvie Fortin, pesquisadora e professora na área de dança, destaca a relevância desse método na pesquisa da prática artística (2009). A autora justifica a pertinência desse modo de pesquisar entendendo que “Toda descrição é, de fato, uma interpretação no sentido de que é a seleção de informações e atribuição de significados a partir de uma memória e de um imaginário individual e coletivo” (FORTIN, 2009, p. 82). Disso, conclui que “se a pessoa que conduz a investigação é indissociável da produção de pesquisa, por que, então, não observar o observador? Por que não olhar a si mesmo e escrever a partir de sua própria experiência?” (FORTIN, 2009, p. 82).

Fortin não deixa de mencionar o receio que outras pesquisadoras apresentam em relação à possibilidade de que estes trabalhos ficassem demasiadamente autocentrados e não se traduziriam em teorizações mais abrangentes. No entanto, a autora defende que “Os dados autoetnográficos, definidos como as expressões da experiência pessoal, aspiram ultrapassar a

aventura propriamente individual do sujeito” (FORTIN, 2009, p. 83). Afinal, qualquer invenção de dados pressupõe um ponto de vista pessoal, então analisar a própria experiência não seria muito diferente de observar outro processo e registrá-lo, pois este também estaria pautado na experiência pessoal com o objeto observado.

Com isto em mente, escolhi ter por base minhas experiências dentro do curso de Artes Cênicas. Na perspectiva de atriz, a construção de personagens na disciplina de Diplomação em Interpretação Teatral e sob o prisma da direção, com a composição de cenas da montagem *Boas Maneiras do Lar*. Também percebi que a escrita desse trabalho é, em si, um processo de criação.

Fortin, ainda discorrendo sobre métodos de pesquisa e escrita em arte, acredita que as artistas podem adaptar esses modos de investigação em direção às particularidades dessa área de conhecimento. Neste sentido, pontua como o processo de escrita não é menos criativo do que a criação artística:

[...] estabelecer uma analogia entre a manipulação criativa dos materiais da produção artística e a manipulação não menos criativa dos materiais da produção textual me parece uma pista fecunda para conduzir a obra e a tese que, longe de se opor, convergem e se completam (FORTIN, 2009, p. 86).

As leituras das referências para este trabalho foram motivadoras e transformadoras desse processo. A experiência da leitura promovia transformações no meu olhar em relação à minha própria pesquisa e, assim, consegui colocar em prática os conhecimentos adquiridos no meu processo de pesquisa e escrita.

## CAPÍTULO 2: ATUAR

O requisito final para a conclusão do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília<sup>2</sup> é a realização de um trabalho escrito final e tomar parte de uma última montagem teatral na disciplina de Diplomação em Interpretação Teatral, no sétimo semestre. Este capítulo será dedicado a uma descrição do meu processo criativo a partir das construções de personagem nessa disciplina, que tem apresentações previstas para os finais de semana dos dias 30 a 2 de novembro e 7 a 9 de dezembro de 2018. Ao mesmo tempo em que faço uma análise do meu processo, busco paralelos com Julia Varley, atriz com muitos anos de experiência, e que compartilha esta experiência em seu livro *Pedras d'água*.

Devo frisar que não somente escrevo a partir da minha própria experiência, mas falo de um projeto teatral que ainda está em processo – não somente na perspectiva em que Cecilia Salles enxerga o inacabamento num sentido mais amplo, inerente a qualquer obra, mesmo aquelas que já foram publicadas ou mostradas ao público – digo que está em processo justamente porque ainda não foi mostrada publicamente, com exceção de um ensaio aberto para um número reduzido de pessoas especialmente selecionadas.

Nesta disciplina, as alunas decidem, em conjunto, quem ministrará as aulas, orientando a montagem – fazendo simultaneamente o papel de professora-diretora – e também qual será o ponto de partida da peça, podendo ela ser baseada em um texto teatral já existente, assim como a dramaturgia pode ser elaborada pelas alunas. A turma do segundo semestre de 2018, composta por onze estudantes<sup>3</sup>, escolheu a professora Cyntia Carla, docente do Departamento de Artes Cênicas da UnB. Levando em conta o curto período para a montagem (quatro meses), o grupo optou por ter um texto pronto como base, pois o processo de confecção dramaturgica tomaria um tempo demasiado longo. Assim, as alunas sugeriram possibilidades de textos, dentre peças teatrais e textos literários, para levantar a peça. Dentre as opções apresentadas, a que agradou a maioria foi o livro *O Circo do Doutor Lao*, de Charles G. Finney.

O livro conta sobre a misteriosa chegada de um circo em uma pequena cidade (fictícia) dos Estados Unidos, e a interação das habitantes da cidade com os seres fantásticos que são apresentados. Os episódios são narrados de maneira fragmentada, até que todas as personagens, do circo e da cidade, se unem para o espetáculo final, e assim a história termina.

---

<sup>2</sup> No grau de Bacharel.

<sup>3</sup> O elenco: Alexandre El Afiouni; Ana Carolina de Sousa; Duda Lins; Maria Eduarda Esteves; Emily Wanzeller; Felipe San; Gabriel Gouvêa; Isabela Bianor; Leili Sadri; Lilla Adhlyss; Tauã Franco.

Por se tratar de uma obra literária, o primeiro passo era fazer modificações no texto para que este se adequasse à linguagem teatral. A diretora se encarregou disso, produzindo a primeira versão do texto, que sofreu alterações principalmente no início, mas também durante todo o processo que, como já dito anteriormente, ainda está acontecendo. Toda a turma contribuiu nessa parte de adaptação com base na primeira versão, desde a seleção de quais personagens permaneceriam na nossa versão final, até quais trechos do texto poderiam ser cortados, além de uma série de pequenos ajustes, dentre cortes, reordenações e adições.

Esta ação de construir uma dramaturgia já diz muito sobre o processo de criação. Ela baseia-se no estabelecimento de *critérios* que vão guiar todo o processo – e que também podem mudar ao longo dele. “Os atos de rejeitar, adequar ou reaproveitar são permeados por critérios, que nos interessam conhecer, e refletem modos de desenvolvimento de pensamento, que nos instigam a compreender, descrever e nomear” (SALLES, 2006, p. 17). No caso dessa montagem, estipulamos em conjunto o que nos interessava manter do discurso do livro original, e aquilo que poderíamos descartar, entendendo que a nossa produção era algo que, apesar de ter o livro como base, teria uma vida separada dele, sem a necessidade de tentar ser fiel a ele a todo custo.

Logo de início, uma seleção importante era decidir quais personagens ficariam em nossa versão e quais outros seriam cortados – suas falas indo embora com elas ou passadas para uma outra que tenha permanecido. Devido à vasta quantidade de personagens, já sabíamos que cada atriz teria que interpretar mais de uma personagem, e assim percebemos que era possível que cada uma ficasse com uma habitante da cidade e uma criatura do circo. A diretora já havia elegido quais criaturas ela achava interessante manter, mas ainda haviam diversas habitantes da cidade para selecionar dentre as que ficaram na primeira versão do roteiro. Aqui temos um exemplo de critério que segue uma lógica que não tem a ver com uma predileção pessoal: a quantidade de personagens da cidade deveria simplesmente equivaler à quantidade de pessoas no elenco. Foi a partir disso que então foi feita a triagem.

Sobre os critérios para a composição do texto, posso citar o exemplo do personagem do Doutor Lao, central à narrativa: decidimos que selecionaríamos os momentos de seu discurso que evidenciassem sua crueldade em relação aos seres do circo, assim como as partes de seu discurso que contivessem um caráter de cientificismo ao descrever a fisiologia dos animais fantásticos. No geral, queríamos uma peça dinâmica que não ultrapassasse uma hora de duração, e assim fizemos o movimento de cortar e rearranjar falas, priorizando o que entendíamos como essencial – para a narrativa, para caracterizar a personagem ou para alguma ideia que queríamos passar com a peça.



Uma vez que essas alterações produziram um corpo de texto já muito próximo do que guiou toda a montagem, refiro-me novamente ao que Salles chama de inacabamento (2006) – durante todo o processo houveram mudanças no roteiro, e tenho certeza que elas continuarão acontecendo até o último dia de apresentação, assim como continuariam se houvessem outras apresentações futuras. Estas mudanças surgem muitas vezes de necessidades que se manifestam somente quando visualizamos a cena sendo montada com o corpo em ação. Nesta transição de obra literária para texto teatral, por exemplo, a diretora constatou que todas as criaturas místicas deveriam ser anunciadas de alguma maneira, para explicitar o que elas eram, afinal, por mais que seus figurinos remetessem à sua natureza, não seriam o suficiente para indicar exatamente o que eram.

Com o roteiro em mãos, o próximo passo seria escolher as personagens. Quando li o livro pela primeira vez, um diálogo foi especialmente impactante em mim: a conversa entre o adivinho Apolônio e a viúva de meia-idade Cassan. Encantei-me em particular com a possibilidade de viver a personagem da Sra. Cassan e, durante a separação das personagens, manifestei meu desejo de interpretá-la. Quanto à criatura mágica do circo, não havia refletido muito sobre qual tinha uma vontade de representar, e acabei ficando com a quimera porque era um animal que poderia fazer acrobacias aéreas em um aparelho circense, algo que queria experimentar. Por fim, sete pessoas<sup>4</sup> dividiriam o papel do Doutor Lao, e quis ser uma delas.

A primeira fase na criação da peça e na minha construção de personagens foi composta de alguns trabalhos que aconteceram simultaneamente, e que não ficaram somente neste primeiro momento, mas ainda permeiam o processo: a pesquisa, o estudo do texto, decorar as falas e o improviso são alguns deles. Explicitarei sobre cada um desses pontos separadamente, porém ressalto que eles não acontecem de maneira linear – o conceito de redes de Salles (2006) é apropriado para imaginar como se dá esse processo. Além disso, lembro-me das palavras de Varley: “Tenho consciência de que meu material de atriz deve passar por vários estados de elaboração antes de chegar a um resultado satisfatório” (2010, p. 109).

Começo tratando da pesquisa. O livro que usamos na nossa adaptação inspirou um filme estadunidense de 1964, que levou o nome de *As Sete Faces do Dr. Lao* na versão brasileira. Em casos como esse, no qual há uma versão prévia da obra que a atriz pretende executar, de fácil acesso para sua visualização, a atriz é confrontada com a opção de investigar essa outra interpretação ou não. Por um lado, é interessante observar as escolhas

---

<sup>4</sup> Creio que a diretora optou pelo número sete fazendo referência ao filme que também se baseou no livro, *As Sete Faces do Dr. Lao*, dirigido por George Pal e roteiro de Charles Beaumont.

que outra atriz fez a partir de um mesmo texto; por outro, muitas atrizes receiam que observar o trabalho de outra pode influenciar seu próprio trabalho de maneira a limitar suas possibilidades, pois já vai ter uma em mente. De minha parte, concordo com Salles, quando esta autora expressa o que entende por pesquisas:

As pesquisas passam a ser mais um meio condutor de diálogos externos, que trazem para dentro do processo outras vozes, muitas vezes chamadas de influências. Do modo como estamos tratando esses diálogos, aqui, não vemos essa questão com o peso negativo da falta de originalidade, mas da diversidade de referências, que constitui a trama de que é feita a história de cada artista (2006, p. 39).

A diretora incentivou que todas assistissem ao filme. Constatei que ele era muito distante do livro, pois criou uma história própria para mostrar os acontecimentos da obra original. Mas não quero me delongar sobre isso, meu propósito é apenas tratar de um aspecto da minha experiência com o longa-metragem: a personagem da Sra. Cassan. No filme, me chamou atenção que ela parece afetar-se com as palavras do adivinho, e quando sai desse encontro, tenta disfarçar seu descontentamento com as duras palavras desse homem. No entanto, eu tinha um entendimento diferente de sua reação. Pelo que havia lido, imaginei que Cassan, apesar de escutar verdades difíceis sobre sua realidade, simplesmente não dava ouvidos ao que o adivinho tinha a dizer. Optei por manter minha interpretação inicial e levei isso adiante para a cena.

Para a personagem do Dr. Lao, busquei referências em apresentadoras do universo do entretenimento, lembrando-me de trechos de filmes ou peças nas quais observei a grandeza de seus anúncios. Pensei também no contexto de anunciar produtos, fazer vendas. Por fim, quis saber mais sobre a quimera e descobri que é um ser sobre o qual não há um consenso nem mesmo de quais animais lhe dão a forma. A obra de Finney constrói sua versão do monstro, que destaca o péssimo estado físico no qual se encontra – e foi sobre essa característica que construí meu próprio imaginário da fera mística.

O estudo do texto envolve desde a questão da própria compreensão dele, como ir atrás do significado de palavras desconhecidas, ou entender um pouco mais sobre seu contexto, pois este diz muito sobre a obra, até seguir para um estudo mais específico da atriz, que seria uma atenção ao que se quer com aquelas falas – se é expressar algo, por exemplo, verificar o que interessa naquele trecho.

Sobre a questão do contexto, posso falar do interesse que tive em saber mais sobre P. T. Barnum, uma famosa figura pública do tempo de Finney, mencionada em sua obra. Ele foi um famoso dono de circos, tão famoso inclusive, que existem muitas referências a ele na cultura norte-americana, muito além da que Finney coloca em seu livro. Embora eles não sejam contemporâneos, os circos de Barnum permaneceram muito além de seu tempo, e sua personalidade é ainda muito controversa, dentre os que louvam o fato de oferecer trabalho a pessoas marginalizadas e os que enxergam esse trabalho como uma exploração de sua parte. De qualquer maneira, é evidente que Finney faz uma crítica direta a este homem, e minha pesquisa sobre Barnum me ajudou a ir mais a fundo nesta crítica.

Sobre esse estudo de texto que é comum para atrizes, refiro-me a alguns aprendizados que tive e que aplico no meu processo de criação. Escrevo, à mão, minhas falas em um caderno e destaco os verbos de cada oração, assim como as palavras que considero especialmente relevantes. Anoto então verbos de ação para cada trecho – digo que são os de ação porque verbos que denotam estados não movimentam a atriz e por isso não interessam. Isso não é anterior aos ensaios. Conforme vou conhecendo o texto com o corpo em ação, vou descobrindo essas ações do texto.

Enquanto isso, vou decorando minhas falas. Nesse sentido, me distancio de Varley, que declara: “Tenho dificuldade com as palavras, não entendo imediatamente seus significados e preciso de tempo para aprendê-las de cor” (2010, p. 133). Eu gosto muito de palavras e tenho facilidade para decorá-las. Tento usar um método de repetição que aprendi durante o curso<sup>5</sup>, para decorar sem colocar intenção, mas constantemente acabo por colocar entonações com base em primeiras impressões. Apesar disso, consigo mudar as inflexões que proponho inicialmente, então isso não me preocupa muito.

O improviso pode acontecer até mesmo durante as apresentações, quando ocorrem imprevistos que pedem a atenção das atrizes em cena, por exemplo. Mas é no início do processo que ele irá agir com mais força. “Na primeira fase do processo, a atriz improvisa e cria materiais. Sente que a confiança do diretor nela é total. Seu trabalho não é julgado e está garantida a mais completa liberdade de ações” (VARLEY, 2010, p. 209). Mesmo que o resultado de um processo seja cenas meticulosamente marcadas, a criação dessas cenas provavelmente se deu, ao menos em parte, por meio de improvisos que geraram materiais que foram lapidados, selecionados e, por fim, marcados.

---

<sup>5</sup> Método que aprendi com a professora Sulian Vieira, na disciplina A Palavra em Performance. Resumidamente, consiste em decorar o texto repetindo mecanicamente pequenos trechos, para decorar sem colocar intenções, pois é mais fácil mudar as intenções de um texto decorado sem elas, do que um texto decorado a partir delas.

A construção das personagens vai acontecendo com vários outros estímulos. Existe um fator importante que é uma decisão do estilo da peça, por exemplo. Por vezes ele não é bem definido, em outras ele é descoberto ao longo do processo, mas no caso dessa peça, estipulamos que não seguiria por um caminho de verossimilhança – as criaturas do circo eram fantásticas e as habitantes da cidade podiam ser absolutamente caricatas.

Esse fator foi essencial para a construção do corpo e da voz das personagens, entendendo que ambos não são dissociáveis. Para Cassan, não foquei no aspecto de que ela é uma mulher com o dobro de minha idade, indo para um caminho de envelhecimento – quis ir no sentido oposto, pensando nela como uma mulher que gostaria de ser mais jovem, mais atraente, e por isso faz o movimento de ajeitar os seios e os cabelos com frequência. Para Lao, seu caráter de anunciar as atrações do circo me levou a chegar numa qualidade de movimento de precisão e tónus. No caso da quimera, segui uma lógica de contorções, exibindo esse animal de maneira desajustada, evidenciando a estranheza de sua constituição em sua movimentação.

Esse foi um ponto que também usei na construção das personagens: a diferenciação entre elas. O trabalho da atriz envolve essa busca de fazer uma personagem sempre diferente da outra de qualquer maneira, mas em uma montagem onde a atriz vive mais de uma personagem, isso ganha ainda mais evidência. Pensei no caminhar de cada personagem. Cassan tem passos curtos e acelerados, enquanto Lao tem passadas firmes e largas – mesmo quando acelera suas passadas, elas mantêm essas qualidades. A quimera não anda muito e, quando o faz, é um andar preguiçoso, por vezes em quatro apoios, por outras em dois apoios, nas patas traseiras. O entendimento da diferenciação foi determinante para encontrar esses modos de caminhar.

Outra fonte valiosa para a criação é a relação com as companheiras de cena. Muito é realizado no encontro com a outra. Nas cenas como Dr. Lao, compartilho esse personagem sempre com outra atriz em cena comigo, e a criação acontece na troca; às vezes, é um combinado, um estudo em comum no ensaio da cena. Em outros momentos, é uma sugestão que acontece no improviso: algo que a outra faz desencadeia uma reação em mim que me faz criar. Varley trata sobre o poder criador da reação: “Observo aquilo que acontece em torno de mim e o transformo em estímulo” (2010, p. 85).

Varley, quando faz essa observação, está sendo mais abrangente nas relações, e ultrapassa a interação com colegas de cena: “Interlocutores em um diálogo podem ser outras pessoas na sala, mas também sons externos [...], fico atenta aos sinais na parede, a um raio de sol que entra pela janela...” (2010, p. 85). Percebo que ela utiliza a palavra “atenção”, e

imagino que a atenção a qual ela se refere se aproximaria da atenção aberta de Kastrup: para que ela faça todas essas observações, é necessário que ela não tenha um foco definido, mas que esteja aberta para encontrar algo à sua volta que ainda não sabe o que é.

Ao longo do processo, tentei praticar essa atenção. Inevitavelmente, penso sobre o projeto em meu dia a dia, e acabo tendo ideias para ele, tanto para a construção de personagens, quanto aos demais aspectos da peça, dentre trechos de cenas, a ambientação sonora, o figurino, um movimento específico de certo momento... Salles não deixa de abordar como esses momentos contribuem na criação: “As caminhadas e as viagens são palco de muitas tentativas de obra, muitas vezes, não registradas: amadurecimento de ideias, encontros, rejeições etc” (2006, p. 55). Essas caminhadas as quais a autora se refere, podem ser de fato a ação de caminhar, como ela mesma oferece diversos exemplos, mas entendo também como esse estado contemplativo de atenção aberta que pode acontecer durante momentos do cotidiano em que a ação do corpo é automática e o pensamento fica livre para vaguear. Salles fala do ato de caminhar como o observar, mas acredito que vai além disso, pois caminhar libera a mente para trabalhar o que está lá.

Ainda tratando sobre estímulos, não poderia deixar de mencionar um motor de criação que pode ser muito bem trabalhado pelas atrizes: o figurino. É possível ir muito a fundo nesse aspecto, pois tem um lado de ritualização da chegada do personagem. No entanto, quero apenas falar da maneira como ele pode incitar o ato criador. “Nos primeiros anos, para me aproximar de um personagem, dedicava-me muito aos figurinos” (VARLEY, 2010, p. 149). A atriz aborda sua relação com o figurino, e conta como se debruçava sobre o trabalho de produzi-lo, “acrescentando-lhe pequenos detalhes. [...] eram todos elementos que me ajudavam a encontrar as raízes do personagem, partindo do seu revestimento externo” (2010, p. 149).

Na ocasião da chegada de um elemento do meu figurino de quimera<sup>6</sup>, meu entendimento sobre essa personagem sofreu uma grande mudança. Até aquele momento, as principais características da quimera eram baseadas no seu desgaste: ela estava cansada, era desengonçada e podia até estar bêbada – não se importava com a opinião alheia. Mas quando a diretora ofereceu-me um casaco, tive outra interpretação desse animal, não contraditória, mas que somava ao que eu já tinha. Eu já carregava um cigarro, para fazer referência às fumaças que deveria expelir pela boca e pelas narinas, e o entregava a um dos “Laos” da cena

---

<sup>6</sup> Os figurinos desta peça são resultado de um esforço conjunto da diretora (responsável pela concepção e orientação), do elenco e também de um grupo de pessoas que ficou especialmente encarregado disso. São elas: Brendon Hoffman, Dara Audazi, Isabella Fernandes, Paulin Alcantra, Suelem Araújo e Úlli de Oliveira.

para em seguida subir na lira circense. Quando entrei em cena com o casaco, senti uma energia diferente, e quis explorá-la. Depois que me desfazia do cigarro, partia para a remoção do casaco, para também entregá-lo ao Dr. Lao. A combinação do casaco de pele com o cigarro, e o ato de passá-los adiante, me sugeriram a imagem de “diva”, e abracei essa mudança. A combinação do que eu já imaginava e essa novidade está sendo o caminho de interpretação desta personagem.



Figura 1: Foto para divulgação da peça *O Circo do Dr. Lao* com a atriz Leili Sadri no figurino da personagem quimera.

Esse momento de introdução de um novo elemento pode ser entendido como a ruptura que potencializa a criação, como Kastrup sugere em sua pesquisa sobre invenção. Essa interferência poderia não ter ocasionado em nada, se eu estivesse muito apegada ao que eu já tinha e oferecesse resistência à mudança, pois aceitá-la significou uma reinvenção de mim e do mundo. Aceitar a intervenção é aceitar uma transformação em si. Meu olhar mudou porque entendo a descoberta da personagem como em processo, por não fixar em absoluto o que ela é e como ela se comporta. Se a atenção está concentrada e aberta, novas descobertas continuam acontecendo.

Nesse sentido, é importante ressaltar o papel da diretora no processo. Ela é fundamental para que a atriz se sinta livre para criar, tanto no sentido de saber que tem o espaço para sugerir coisas novas, quanto à confiança de que ela guiará seu trabalho como Varley aponta: “Crio o espetáculo praticamente sozinha, mas é o diretor que, ao final, dá os retoques e faz os acabamentos que elevam o resultado a outro patamar” (2010, p. 200). Para potencializar a criação, é preciso construir uma boa relação entre atriz e diretora.

Cada diretora tem sua linguagem própria para dar suas indicações e oferecer estímulos à criação das atrizes. Achei curioso notar no livro de Varley uma passagem que me remeteu de imediato à minha própria diretora nesse processo, quando narra um episódio que lhe ocorreu com um diretor: “Estava no Odin Teatret há quatro anos, quando, depois de ter visto meu *training*, comentou: ‘Não há nada que me incomode’. Para ele, isso era um elogio” (2010, p. 199). Muitas vezes, ao fazer pontuações sobre uma passagem geral, notava que a diretora não tinha mencionado uma cena ou outra em que eu estivesse. Quando ia perguntar sua opinião sobre algo que eu havia mudado ou acrescentado, ela por vezes dizia que lhe agradava, e em outras vezes respondia com palavras muito parecidas com estas: “Não me incomoda”, ela dizia. No caso, era mais uma neutralidade do que um elogio.

Varley relata ainda que “Os temas, as soluções cênicas, a criação de personagens, a montagem dos textos não são sempre responsabilidade de uma pessoa chamada diretor, mas são ‘conduzidas’ no processo por uma mente e um organismo coletivo” (2010, p. 220). Este fator coletivo é também muito importante de se considerar na criação. Já abordei brevemente sobre o potencial das trocas com as parceiras de cena, mas gostaria de apontar também aqueles momentos da peça em que todo o elenco está presente.

Em *O Circo de Dr. Lao*, temos cenas que são coletivas, no sentido de que a coletividade está literalmente em cena, não apenas em cena como todas as pessoas envolvidas na peça estão, de alguma maneira, na cena. Nestas cenas, é possível explorar toda a força que tem o coletivo. As imagens construídas em grupo, para mencionar uma dessas possibilidades



de força, podem ser mais potentes com toda essa energia de grupo. Posso citar o exemplo da cena da serpente marinha no espetáculo. Oito atrizes fazem o corpo da cobra, formando imagens que despertam o interesse pela quantidade de pessoas que executam os movimentos e as poses. Não era necessário criar uma coreografia que demandasse um incrível virtuosismo corporal, ou uma técnica apurada em dança – as imagens ganhavam seu poder de surpreender explorando o que o coletivo podia fazer junto.

A técnica também se configura como um quesito importante na criação. “Lidar com a matéria-prima está diretamente relacionado a técnicas” (SALLES, 2006, p. 87). É evidente que ter domínio sobre as técnicas contribui no momento da criação, pois assim é possível simplesmente utilizá-las. Mas a falta de conhecimento da maneira como se faz algo pode ser visto como uma oportunidade de, justamente, ir em busca de saber mais. Salles percebe em seu estudo que

a ausência de conhecimento de técnica gera desconforto, na medida em que se torna fonte de erros. Esses podem ser sanados nas séries solitárias de tentativas-e-erros ou na explicitação da necessidade de uma pesquisa sistematizada em direção de um aprimoramento (SALLES, 2006, p. 88).

Na peça que estamos construindo, há uma cena em que fazemos uso de uma linguagem que nenhuma das integrantes da turma tinha muito conhecimento sobre: o teatro de formas animadas, mais especificamente o teatro de sombras. Ficaram responsáveis pela manipulação das figuras<sup>7</sup> aquelas que não tinham muitas falas na cena e que mostraram disponibilidade em tomar frente nessa empreitada. Com mais duas colegas<sup>8</sup>, tentei aprender como operar neste território até então desconhecido para mim – nem mesmo tinha referências de espetáculos nessa linguagem.

---

<sup>7</sup> Figuras estas produzidas por Brendon Hoffman.

<sup>8</sup> São elas: Alexandre El Afiouni e Maria Eduarda Esteves, com a ajuda de Ana Carolina de Sousa, sobre o trabalho de montagem de cenário para a cena de Lilla Adhlyss.



**Figura 2:** Trecho de ensaio para *O Circo do Dr. Lao* onde a atriz Leili manipula o boneco de unicórnio.

Aos poucos íamos descobrindo como funciona este gênero teatral, pela maneira de “tentativas-e-erros”. A diretora pediu auxílio para um amigo próximo que tem contato com esse estilo, o ator Luciano Czar, que contribuiu muito nessa confusa fase de elaboração. Fortuitamente, o PPG-CEN<sup>9</sup> da UnB ofereceu uma oficina de cinco horas nesta área de teatro de sombras, com o sombrista Alexandre Fávero. Participei da oficina, na qual pude absorver alguns princípios básicos que coloco em prática quando estou em cena com os bonecos, gesticulando com as mãos ou gerando silhuetas com o corpo.

---

<sup>9</sup> Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas.



**Figura 3: Trecho de oficina de teatro de sombras, onde Leili conta sobre sua experiência com essa linguagem.**

Esse não foi o único desafio que enfrentei em termos de falta de técnica. Minha experiência em acrobacias aéreas era limitada a um semestre de aulas com a professora Cyntia Carla, quando ela ofereceu uma disciplina dedicada a isso no segundo semestre de 2017. Assim como para o teatro de sombras, não era um requisito obrigatório que a cena tivesse uma materialidade que não fosse nada familiar. No entanto, me interessava muito criar uma cena em um aparelho circense. Sabia que meu tempo de estudo nos ensaios não seria o suficiente para que pudesse fazer um mínimo de movimentações na lira, então me matriculei no curso que a professora ministra fora da universidade<sup>10</sup>. Isso se provou uma decisão

---

<sup>10</sup> No Espaço Pé Direito, junto a Luciano Czar.

acertada, pois eu precisava da técnica para extrapolar a própria técnica, fazendo movimentações que não fossem apenas exibições de poses, mas algo que falasse sobre o animal, que expressasse além de formas.



**Figura 4:** Sequência de fotos de experimentações com a lira.

Um contraponto ainda na questão sobre técnica é minha vivência em dança. Enquanto sentia a falta de técnica nas cenas de sombra e lira, percebia como meus anos de prática em diferentes tipos de dança me ajudavam nas cenas coreografadas. A dança me proporcionou um corpo hábil a desenhar com ele, além de ter uma facilidade em lembrar marcações. E não somente: com a dança aprendi sobre ritmo de maneira tal que seguir o tempo e as batidas de uma música com o corpo é um movimento natural para mim. Por causa disso, vi-me diversas vezes em posição de buscar maneiras de ajudar minhas colegas nessas cenas, e isso também foi um lugar de criação.

A música também é muito presente no processo de criação, mas nem sempre exerce a mesma função. Por vezes, sua presença era fundamental, como em certa cena em que os movimentos eram ditados pelo ritmo da música e, sem ela, todas as atrizes ficavam

descompassadas. Em outros momentos, ela fazia um papel pelo qual já é conhecida, de construir junto com a atriz a expressão da cena. Mas também houve cenas em que a sonoridade da cena foi difícil de encontrar, exigindo uma constante troca entre direção, elenco e musicistas<sup>11</sup>.

Uma característica da diretora era sua dinamicidade nos ensaios. Desde os primeiros encontros começamos a levantar cenas. Isso acarretou que no meio do semestre tínhamos um “esqueleto” da peça: ela não estava pronta (ou num “ponto satisfatório” para apresentar), mas já estava delineada. Tenho a impressão que talvez essa tenha sido a principal razão pela qual houve um momento de estancamento no processo, e entendo um fator importante sobre a criação: “nada é mais crítico do que alcançar um objetivo” (KLEE *apud* SALLES, 2006, p. 96). Depois de uma conversa em grupo, conseguimos retomar a energia para seguir aprimorando o espetáculo, e creio que isso reforça o pensamento de que a obra está sempre em processo – crer que ela chegou ao fim esgota suas possibilidades e mata a criação.

“Como atriz, crio a partir de mim” (VARLEY, 2010, p. 222). Esse processo, que ainda acontece, e que não terá fim, me trouxe uma compreensão maior sobre meu objeto de pesquisa. A criação se dá a todo momento, se assim a atriz permitir. Não é sobre inventar algo novo: é um encontro da memória do velho com o olhar atencioso ao que está a seu redor e dentro de si. “A mestra é a prática. Em uma de minhas demonstrações de trabalho, defino atriz como uma pessoa que cumpre ações. [...] A ação existe quando alguma coisa é mudada e a realidade não é mais a mesma” (VARLEY, 2010, p. 46-47). Nem a realidade, nem a atriz.

---

<sup>11</sup> São eles: Brendon Hoffman, Enrico Scodeller, Guilherme Mayer e Márcio Franco.

### **CAPÍTULO 3: DIRIGIR**

A única certeza que eu tinha era o número três. No currículo de Artes Cênicas é obrigatório cursar a disciplina de Direção e, antes de ingressar nela, já estava apreensiva, imaginando o que deveria fazer. A única certeza que eu tinha era o número três – três atrizes. Não tinha mais nada em mente, nem um tema, nem uma palavra ou sentimento que pudesse me guiar. Apenas o número: três.

Muitas alunas, ao ingressar no curso, mal podem esperar para dirigirem a própria peça, e anseiam pela chegada desta disciplina do quinto semestre. Eu, ainda com resquícios de insegurança sobre a minha capacidade inventiva, não desejava passar por esse processo. A turma do segundo semestre de 2017 ficou sob a responsabilidade da professora Lucianna Mauren, que percebeu meu receio e assegurou-me de que eu era plenamente capaz de fazer o meu trabalho.

Antes de fazer o trabalho final, que consistia em uma apresentação de até 25 minutos com elementos de encenação como cenário e figurino, a professora propôs uma tarefa menor (em tamanho, não em valor – a duração era de dez minutos) de direção em dupla, com base em um texto que ela mesma escreveu. Essa abordagem pedagógica da disciplina, de iniciar as alunas com uma prática mais direcionada antes de abrir o espaço para a liberdade individual, foi valiosa para mim, pois foi nessa etapa que descobri que a criação para a diretora não está tão distante da criação de atriz.

Sem um ponto de partida definido, quando chegou o momento de fazer o trabalho final (após um mês de aulas), comecei pela necessidade de ter atrizes para compor a peça. Pensei em nomes de amigas em quem confiava como profissionais e que aceitariam fazer parte. Tinha certeza que queria exatamente três e, inicialmente, chamei duas atrizes e um ator. Este ator não poderia naquele período e, buscando substituí-lo, convidei uma atriz. Consegui completar a quantidade de elenco que gostaria e percebi que só haviam mulheres o compondo: as atrizes Anna Carolina Marques, Carol Germano e Tathiana Lopes. Não tomei este fato como uma mera coincidência e resolvi trabalhar a partir disso.

Essa foi uma relevante interferência do acaso nesse projeto. Se o ator que chamei para fazer parte tivesse aceitado, com certeza minha direção teria seguido outro rumo, ou pelo menos seria muito diferente. Como constata Varley: “O acaso trabalha por nós, quando colaboramos com as circunstâncias; o ponto de partida, às vezes, apresenta-se acidentalmente” (2010, p. 177).

Outro acaso me aconteceu simultaneamente: havia recebido de um amigo uma foto de um trecho de um livro de etiqueta. Por não estar com um foco fixo em algo, estava com a

atenção aberta e disponível para enxergar possibilidades de onde elas viessem, quando vi esta mensagem, pedi para ver o resto do livro. Com ele em mãos, percebi que tinha tudo para fazer meu trabalho. Minha mente fez associações entre a leitura de um texto sobre como as mulheres devem se portar na sociedade e o fato de que meu elenco era composto apenas por mulheres. Reuni minhas atrizes para conversarmos sobre o projeto, e para onde ele se encaminharia, e descobri que elas também se interessavam em construir uma peça sobre o assunto.

Era apenas uma questão de continuar com a atenção aberta e concentrada para observar questões associadas ao ser mulher. Não foi difícil. Ao me permitir notar algumas situações relacionadas ao gênero que acontecem, percebi muitas disparidades e vários sintomas de uma cultura extremamente opressora a mulheres. O livro em si era uma ótima fonte, assim como as vivências de cada uma de nós.

Descobri esse como sendo um dos fatores mais importantes no meu processo de criação: criar em cima de algo que me interessa, que faça sentido para mim. *Por que* fazer não é menor do que o *como*. O que instiga a atriz (ou diretora), o que a move, será um critério de seleção para a criação. As inquietações movimentam e direcionam. Somado a isso, bastou que eu entendesse que não precisava de alguma ideia que eu considerasse imediatamente incrível, mas que ela preenchesse uma vontade. Novamente me refiro à Varley, que afirma: “Não tenho ideias originais ou geniais; minhas imagens são simples” (2010, p. 100).

A questão da mulher sempre foi um tópico primordial para mim, e já tive vontade de abordá-lo antes. Esse resgate também é um movimento comum na criação, as idas e vindas, como Salles pontua, a mistura do novo com o velho. Isso compõe a rede – a criação não é um caminho que segue em frente, mas um tatear em volta que faz recuperações e associações com elas. Assim, embora não soubesse ainda exatamente como a peça seria construída, decidi seu tema. A criação é feita em decisões: ela vai ter mais descartes do que adições. Por isso Salles relata

[...] a necessidade de fazer escolhas, que permeia todo o processo: a dificuldade de decidir. Tudo isto envolve estabelecimento de critérios de rejeição, de aceitação e de adequação, que surgem ao longo do processo e nos levam a conhecer o que o artista procura e o que quer de sua obra em construção (2006, p. 61).

Uma vez que havia feito essa escolha de tema, surgiu-me uma indagação: com o tanto que já foi feito sobre o assunto, como o que eu faria poderia acrescentar? Isso foi uma

preocupação que tive, uma vez que me decidi pelo tema. Refleti em cima dessa pergunta e percebi que ela continha a resposta: o que eu poderia acrescentar era, justamente, o que apenas eu poderia fazer. A criação consiste naquilo que a criadora pode oferecer de si. Pensei sobre o que era meu ponto forte como criadora e artista, e rapidamente cheguei a uma conclusão: o humor. Essa seria minha maneira de abordar essa questão, de maneira a não apenas fazer o que tantas outras já estavam fazendo. “Nosso teatro devia ser útil e informar divertindo” (VARLEY, 2010, p. 35).

Fiz um esboço do que pretendia produzir. Antes de começar os ensaios, era requerido um cronograma detalhado para ser entregue à professora/orientadora. Havia um planejamento de como eu pretendia conduzir os ensaios. Porém, como comumente acontece na maioria dos processos do qual fiz parte, esse cronograma foi modificado até o ponto de ser completamente incondizente com a realidade. Boa parte foi devido a adversidades relativas à falta de espaços apropriados para ensaios e ausências ou atrasos de atrizes. De início, sentia-me frustrada por não poder seguir com o que havia programado para o ensaio. Adia o que queria num primeiro plano, mas, para não perder o encontro (mesmo que ele não fosse o ideal), readaptava o ensaio para, por exemplo, discussões de assuntos relacionados ao tema.

À primeira vista, essas conversas poderiam parecer desvios indesejados, onde nada concreto havia se materializado, afinal, como eu mesma pontuei, para a atriz é necessário que se tenham ações, e não apenas pensamentos. No entanto, esse levantamento de material textual acabou integrando a peça, inclusive sendo bem explorado até como mote para outras cenas que seguiam esses relatos pessoais. As coisas podem não acontecer da forma como se imagina e deseja inicialmente, mas a criação, como eu a vejo, é justamente a aceitação dessas interferências, trabalhar com elas, usá-las a seu favor, ao invés de lamentar os imprevistos. Acolher a ruptura.

Combinando os relatos pessoais com os momentos de cenas de humor, tentando equilibrar a ironia com a gravidade do assunto, a peça foi tomando forma. Buscávamos referências em músicas e poesias – desde as que falavam sobre o tema do feminismo de maneira direta, até as que escancaravam a cultura machista.

Salles trata da troca com outras artistas: “As conversas com amigos, que podem tomar várias formas como cartas, e-mails ou registros em anotações ou diários, parecem cumprir um papel importante como espaço de articulação e troca de idéias com contemporâneos” (SALLES, 2006, p. 42). No nosso caso, conversamos entre nós, mas procuramos entender mais nosso processo na obra de artistas que não conhecíamos pessoalmente.



Observar as obras que estão sendo feitas pelas suas contemporâneas pode se provar um passo que redirecionará o trabalho, pois ver o resultado de outra atriz/diretora que se baseou no mesmo tema pode acabar apontando que se está seguindo pelo lugar-comum. Foi o que aconteceu durante o processo. Havia uma peça do estado de Ceará que integrou a programação do CEU Cena Universitária Nacional de Brasília, *Entre nós: buzinas, chicotes e ácidos*, que também tinha como temática os lugares designados à mulher na sociedade, com momentos sérios da realidade e outros de ironia. Eu e as atrizes do meu projeto fomos assistir e percebemos que, até mesmo na escolha dos figurinos, havia inúmeras semelhanças com o que estávamos fazendo.

A partir do que vi naquele espetáculo, fui eliminando o que achava que estava muito parecido. Desde o início, meu objetivo era justamente não repetir as muitas peças que estavam sendo feitas sobre o mesmo assunto. Queria contar à minha maneira. No entanto, estando dentro de uma mesma cultura e de um mesmo contexto, esses fatores irão influenciar não apenas em termos de uma sociedade que motiva tantas manifestações sobre a mesma coisa, mas também sobre como essas manifestações tomarão forma. O indivíduo está conectado a isso e, provavelmente, percorrerá esses traços que já estão ‘no ar’ – a não ser que faça o esforço consciente de escapar daquilo que irá ocorrer a muitos grupos simultaneamente.

E foi assim que, após três meses de ensaio, criei em conjunto com as três atrizes o espetáculo *Boas Maneiras do Lar*. O nome surgiu de uma combinação da referência ao livro de etiqueta (logo, boas maneiras), com o fato de que houve um movimento na internet em resposta a uma reportagem da revista *Veja* que descrevia, em seu título, a recente primeira-dama Marcela Temer como “bela, recata e do lar”. Não me desligava em nenhum momento do que estávamos produzindo.

Como atriz, durmo à noite, porque os problemas serão resolvidos nas ações e nos ensaios. Como diretora, fico com os olhos abertos, imaginando as infinitas consequências de minhas indicações, enquanto as possíveis soluções vêm à mente. A responsabilidade pesa mais (VARLEY, 2010, p. 220).

Sentia esse peso da responsabilidade, não apenas porque seria avaliada pela peça, mas por sentir que, como diretora, o espetáculo dizia muito mais sobre mim do que qualquer coisa que tivesse feito como atriz. Mas apesar de sentir uma constante apreensão sobre o resultado, a apresentação final – daquele momento, pois a obra nunca acaba – me deixou muito contente e satisfeita, pois segui intuitivamente meus caminhos para a criação.



Figura 5: Registro do primeiro compartilhamento da montagem de *Boas Maneiras do Lar*, com as atrizes Tathyana Lopes, Anna Carolina Marques e Carol Germano (da esquerda para a direita).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A criação não está confinada no âmbito artístico. O processo de escrita desta monografia foi, em si, um processo de criação. Enquanto pesquisava sobre o *criar*, haviam ocasiões nas quais eu até mesmo aplicava o que tinha acabado de ler sobre. Ao ler um artigo de Kastrup sobre a aprendizagem da atenção, na qual ela aborda a importância das pausas para a atenção, entendi como esses momentos se encaixam no processo de criação:

As pausas, antes de tudo, conectam e articulam. Após as pausas não voltamos “zerados” às atividades, mas conservamos o já vivido, e isso é fundamental para os desdobramentos da ação como experiência. [...] Não se trata apenas de parar, mas de estabelecer outra relação com o mundo e consigo capaz de deixar-se afetar pelo trabalho feito (2013, p. 197).

A partir dessa leitura, comecei a deixar que as pausas agissem dessa maneira e, ao invés de levar minha atenção para outro lugar, permanecia em um estado contemplativo, para absorver o conteúdo do meu estudo.

Depreendo desta experiência que aprender a criar é, em si, um processo de criação. Algumas pessoas descobrem que funcionam melhor escutando música; outras prezam pelo silêncio. Para aquelas interessadas em entender esse tipo de particularidades, há de se fazer uma auto-observação para entender os próprios mecanismos que acionam o lugar da invenção. Mas também é possível tentar aplicar aqueles fatores que podem auxiliar a abrir os caminhos para a invenção, como a atenção aberta e o movimento perpétuo de resgatar e reinventar.

Tentei fazer essa autoanálise a partir de minhas vivências, mas, como pontua Varley, “É um processo difícil de explicar em palavras, porque não usa as palavras” (2010, p. 222). Creio, no entanto, que a leitura do processo de outra atriz pode ajudar na busca pessoal de encontrar os próprios caminhos de criação.

## REFERÊNCIAS

- FORTIN, Sylvie. **Contribuições Possíveis da Etnografia e da Auto-Etnografia para a Pesquisa na Prática Artística.** Revista Cena 7, 2009.
- FINNEY, Charles G. **O Circo do Dr. Lao.** Tradução de Donalson M. Garschagen. São Paulo: Leya, 2011.
- KASTRUP, Virgínia. **A aprendizagem da atenção na cognição inventiva.** Psicologia & Sociedade; 16 (3): 7-16; set/dez. 2004.
- KASTRUP, Virgínia; SADE, Christian. **Atenção a si:** da auto-observação à autoprodução. *Estudos de Psicologia*, 16(2), 139-146, maio-agosto/2011.
- KASTRUP, Virgínia. **A invenção de si e do mundo:** Uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- KASTRUP, Virgínia. **Políticas cognitivas na formação do professor e o problema do devir-mestre.** *Educ. Soc.*, Campinas, vol. 26, n. 93, p. 1273-1288, Set./Dez. 2005.
- KASTRUP, Virgínia; SANCOVSCHI, Beatriz. **Práticas de estudo contemporâneas e a aprendizagem da atenção.** Psicologia & Sociedade; 25(1): 193-202, 2013.
- PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina. **A cartografia como método de pesquisa-intervenção.** In: *Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade.* Porto Alegre: Sulina, 2009.
- SALLES, Cecília A. **Redes da criação:** construção da obra de arte. Disponível em: <[http://sciarts.org.br/curso/textos/redes\\_criacao\\_final\\_grifado.pdf](http://sciarts.org.br/curso/textos/redes_criacao_final_grifado.pdf)> Acesso em: 9 mar. 2018.
- VARLEY, Julia. **Pedras d'água:** bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret. Tradução de Juliana Zancanaro e Luciana Martuchelli. 1.ed. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.